

*Engrudo para parchear las juntas de las proyecturas de los teatros.*

*Foro, qué es, y cómo se ha de trazar.*

LAM. 13.

*Mutacion de patio regio.*

*Sitio competente para mirar un teatro en proporcionada distancia.*

*Bambalinas, cómo se disponen, y se trazan.*

perfecto como el otro; y pasados de tinta, se sientan las proyecturas bien clavadas, haciendo haz con la frente del bastidor; y despues parcheando la junta con papel de estraza, y engrudo, hecho de la cola de retazo, y harina, se aparejan con una mano de yeso negro, quedando siempre transparentes las líneas de lo dibuxado, y si no será menester volverlas á pasar.

Restános ahora el tratar del foro, que es la parte posterior, ó respaldo que cierra el teatro, como en la *figura 3.* la parte *a i j K*; y en la *4.* la parte *d e f g.* el qual no tiene mas dificultad, que atar la parte de arquitectura que le pertenece, con la del bastidor inmediato, como lo demuestra la *figura 4.* en la porcion *e f*, correspondiente á la de los demas bastidores *h i j K*; y continuando lo restante en la porcion *e d, f g*, del foro, hasta cerrar toda su area, y atarla con los demas cuerpos, se hallará trazada una mutacion de patio, si es como la dicha *figura 4.* la qual puede tener segundo foro, como de jardin, para terminar la vista por los vanos del arco *l g*, y la puerta *f*, y su correspondiente; y pintandolo todo de su colorido cada cosa, segun diximos en el lib. 6. cap. de la Pintura al Temple; y colocados los bastidores en sus sitios, hará un efecto maravilloso con sus bambalinas de celage, mirado en la debida distancia, como desde el punto *a*, *figura 1.* ó algo mas distante, tanto como fuere de ancho la frente del teatro.

#### §. IV.

**P**ero si la mutacion fuere cerrada, como de un salon regio, serán menester bambalinas de bóveda, ó techo, como lo demuestra la *figura 5.* las quales se hacen sueltas sin bastidor, y solo se clavan al tiempo de su colocacion en un liston, ó alfagia por la parte superior. Estas pues se comienzan á colocar para trazarlas, por la mas baxa; como la *i j*, *figura 3.* en la distancia del punto *a*, que le corresponde, y guardando el medio á plomo de dicho punto; y despues se coloca la segunda encima de aquella, como lo demuestra dicha *figura*, segun el exceso de altura que tiene su bastidor, dexando descubierta la parte *m*, de su exceso, y de esta forma se van colocando las siguientes; y en estandolo, se dibuxan todas juntas; y despues en cada una se va continuando lo que se quedó oculto, y se pasan de tinta, y despues se pintan, ó en el suelo, ó estirandolas en alguna pared. Y supongo, que antes de esto, se han de aparejar, por lo menos, con una mano de yeso, y cernada con brocha, siendo el lienzo bueno de Angulema, que en Andalucía llama-

man *bramante crudo*; y así concluidas, se recortan por la parte inferior, según corresponde á su formación, y se colocan en sus lugares, como lo muestra la figura 3. y se califica en la figura 5. en los números 1. 2. 3. 4. cuyas líneas concurren al punto A, \* en la qual se muestra un salón real con su foro, sitial, y pabellon para la magestad. Y de esta suerte, y con las mismas observaciones, se pueden variar los teatros, ya de jardín, ya de bosque, murallas, marina, y tiendas de campaña, haciendo las bambalinas de celage, con algunos lampazos azules en la parte superior; y en la inferior con algunas nubes, que se puedan recortar.

*Mutación de salón real.*

### §. V.

No puedo excusar el poner aquí también los puntos transcendentales, que diximos en la perspectiva de techos: bien, que aquí tienen alguna diferencia, pues el principal siempre sirve en la parte inferior; y en llegando á él la primera línea de uno de los lados, como *c, a*, figura 3. y *n, a*, figura 4. pasa la una al punto *o*, y la otra al punto *p*; y á este concurrirán todas las colaterales de la figura 4. hasta la última línea *l, p*; así como las del otro lado concurrirán al punto *o*, hasta la última *b, o*; y despues todas las de las bambalinas *b, q, l\**, y siguientes, concurrirán al punto *r*, con lo qual no dudo que será menos violenta la degradacion de uno, y otro lado, como tambien mas suave la de las bambalinas; y tambien, que los que estuvieren á los lados del teatro lo gozarán mejor; pero á los que estuvieren directamente al medio, nunca les será tan grato: bien, que si los puntos *p, o*, estuvieren mas cerca del punto *a*, disimularán mas baxando el punto *r*; y sin embargo, para donde hubiese de concurrir el Rey, que siempre se le pone el sitial en medio, ó alguna otra persona de alta esfera, yo no usára de esta práctica; pero me ha parecido ponerla aqui, por no omitir cosa que conduzca al intento: y para que pueda usar de ella quien quisiere, que yo bien sé que ha habido caso, en que si supieran esta, no hubieran puesto un punto arriba para las cornisas, y otro abaxo para los pedestales, cosa indigna! por contemplar extravagantes caprichos, ó por no saberlos entender. Y ya que hablamos de teatro en que haya de concurrir el Rey, me ha parecido poner aquí las medidas justas del coliseo de Buen-Retiro, que las tomé por mi mano en ocasion semejante, y no le pesará al que las hubiere menester hallarlas aquí.

*Puntos transcendentales en la perspectiva de los teatros.*

LAM. 13.

*Efectos que causarán los puntos transcendentales.*

*Habiendo de concurrir los Reyes no se debe usar de los puntos transcendentales.*

*Medidas del teatro del coliseo de Buen-Retiro.*

<b>A</b> ltura de la frente desde el pavimento inferior, cinco pies.....	05.
Fondo hasta despues del segundo foro....	41. pies.
Desde allí hasta el último respaldo.....	21. pies.
Suman sesenta y dos.....	62. pies.
Desnivel del plano hasta el segundo foro, media vara, y dos dedos.....	0 $\frac{1}{2}$ y 2. dedos.
Ancho de basa á basa del primer frontis....	39. pies.
Luz entre los dos primeros bastidores....	30. pies.
Distancia desde la frente del tablado, hasta la primera canal, siete pies.....	07. pies.
Alto del primer bastidor, veinte y cinco pies.....	25. pies.
Ancho quatro pies, por estar cerca del frontis.....	04. pies.
De la primera á la segunda canal.....	06. pies.
De la segunda á la tercera.....	06. pies, y $\frac{1}{2}$ .
De la tercera á la quarta, cinco pies.....	05. pies.
De la quarta á la quinta, ocho pies.....	08. pies.
De la quinta á la sexta, una vara; y de allí al foro, vara y quarta.....	

# LIBRO NONO.

## EL PERFECTO,

### SEXTO, Y ULTIMO GRADO DE LOS PINTORES.

*Nonum, benè proferre, quod elegeris.*

*CALLIOPE, Musa IX. si vè optima vocis 1.*

*Carmina Calliope libris heroica mandat 2.*

#### ARGUMENTO DE ESTE LIBRO.

**E**l noveno acto de nuestro entendimiento, que practicamos en la inquisicion del saber, y con que llegamos á conseguir el último complemento de la sciencia, es poseerla con toda la integridad de su perfeccion, gozandola, y disfrutandola segun todas las utilidades, é intereses que puede comunicar á el que llegó á el deseado termino de su posesion. A este último acto científico, llamaron los antiguos mitológicos *Calliope* 3, una de aquellas nueve mentidas deidades, y la que cierra el número de aquel métrico, y armonioso coro del Parnaso, que tiene por oficio cantar con dulce, y bien modulada voz los heroicos hechos de los mas ilustres campeones, delineando con bien cadentes, y armoniosos versos el sucesivo curso de la historia, para immortalizar con su delicioso canto la memoria de aquellos ínclitos varones, que por sus heroicas hazañas se constituyeron acreedores del immarcesible laurel de la fama.

Y así en este último libro trataremos de imponer á el perfecto pintor en aquellos mas exquisitos primores que puedan conducir á la mas exácta perfeccion de sus obras; de suerte, que no contentandose con lo bueno, aspire siempre á conseguir lo mejor, modulando sus obras con la dulce melodía de *Calliope*: profiriendolas, y cantandolas con aquel tan acertado, y delicioso gusto, que insensiblemente arrebatara la atencion de quien las mira, ó la admiracion de quien las oye: para que elevado por este medio á lo superior del arte, llegue á ocupar la cumbre de su eminencia, gozando

Tom. II.

Bb 2

á

1 Fulgent. *Mytholog.* 1.

2 Virg. in *Epigram.*

3 Herod. in *sua historia lib. 9.*

á el mismo tiempo los opímos sazonados frutos de este ameno pensil de las artes, y ocupando el sexto, y último grado de esta científica escala óptica, para que colocado en el templo de la fama, consiga el apetecido premio de la inmortalidad en la memoria póstuma de sus eminentes obras.

## CAPITULO PRIMERO.

*De la gracia, dulzura, y melodía de la Pintura, y por qué medios se llegará á conseguir.*

### §. I.

**E**s máxîma de los que aspiran á el camino de la perfeccion tener por defecto lo que se hace bien, si se puede hacer mejor. Así lo han practicado varones extáticos en el camino espiritual, con muy crecidos intereses de su alma. Y así lo dixo Platon á nuestro intento en sus Diálogos <sup>1</sup>, donde aconseja que el pintor no dexé de la mano el pincel, ni declare por acabadas sus obras hasta que no encuentre cosa que pueda conducir á su mayor perfeccion.

*Tres partes, que constituyen la Pintura perfecta.*

Es pues infalible, segun nuestro Pacheco <sup>2</sup>, y la experiencia nos dicta, que la pintura perfecta ha de constar de *hermosura*, *suavidad*, y *relievo*. De este bastantemente se ha tratado en los libros antecedentes, por pertenecer á el dibuxo la firmeza del claro, y obscuro, que es lo que causa el relieve. Y así, trataremos de la *hermosura*, y despues de la *suavidad*, sin dexar de decir algo del relieve.

*Qué cosa es hermosura en la esfera del pintar.*

*Simil de la música en la Pintura.*

*Efectos que causa la belleza de la Pintura perfecta.*

Es pues la hermosura en el arte de pintar, no lo que comunmente entendemos como suena, sino un cierto armonioso atractivo, que suspende, y arrebatá á el mismo tiempo la atencion de quien la mira. A la manera que una bien concertada, y armoniosa música embelesa, y roba el ánimo de los oyentes, sin que esto consista solo en los tîples, ni en los tenores, y contraaltos; antes bien ligados unos y otros con lo profundo del contrabaxo, hacen perfecta la armonía. Así pues la belleza, y buen gusto en la Pintura, no consiste en los colores mas sobresalientes, y chillantes, que esto es lo que se suele hallar en las mas indignas, sino en saber templar de suerte aquel instrumento pictórico, organizado de diferentes especies de colores, sobresalientes unos, y templados, y baxos otros, que deleyte, atraiga, y suspenda la atencion de quien la mira, tanto

<sup>1</sup> Numquam pictor ab exornando cessarit, donec nullum aliud incrementum supersit, ut pulchri-

res picturæ fiant. Plato de *Leges*, *Diolog.* 6.

<sup>2</sup> Pacheco *hist. de la Pintura.*

que sucede en semejantes casos quedarse como absorto, y enagenado de sí el sugeto, sin articular palabra en un gran rato, hasta que reparado ya de aquel extasis, prorumpe mas en afectos de admiracion, que en hipérboles de alabanza.

## §. II.

Consiste pues esta belleza en que el golpe principal de la luz, en quanto lo permitiere la calidad del asunto, esté en el centro de la historia con el mayor esplendor, y hermosura de colores que le competa, á que ayuda mucho lo desperfilado de los contornos, y demas partes, huyendo siempre lo agrio, y recortado, que endurece, y hace desabrida la Pintura. Tambien se ha de huir que se encuentren dos colores, ni dos claros iguales, que son lo que en la música llaman *unisonus*, que entorpecen, y frustran la dulce cadencia, y melodia de las voces.

Tambien ayuda mucho á esto, el que insensiblemente desde aquel centro de la luz, se vaya rebaxando hácia los extremos del quadro, ó superficie que se pinta. Y digo insensiblemente, porque no ha de ser lo rebaxado tan sensible, y de golpe, que lo perciba la vista desde luego; sino que apenas se conozca donde comienza. A la manera que un luminar en una noche obscura hace su efecto luminoso mas refulgente en aquel espacio que tiene mas inmediato á sí; pero despues se va gradualmente debilitando la luz, ó la claridad, al mismo paso, y compas de las distancias, con una tan insensible cadencia, que aunque la vista lo percibe en el todo, no lo puede señalar en las partes.

Aquí entra la discrecion del artífice á graduar este documento con aquella excepcion que pidiere la naturaleza del asunto, que no siempre puede estar toda su accion en el centro, y así necesita de observar las reglas de la buena economía, que diximos en el tomo, y libro 1. cap. 8. y en el presente libro 7. cap. 2. de la invencion. Y asimismo debe observar, que tanta perfeccion es en la suma austeridad de un San Francisco de Asis un color quebrantado, y macilento, como el rubicundo, y hermoso en la belleza de la Virgen María en su concepcion purísima. De manera, que en teniendo cada cosa aquel linage de perfeccion que en su esfera le compete, es hermoso, y grato objeto á la vista, porque en esta clase no es lo mas hermoso lo mas perfecto; antes lo más perfecto, es lo mas hermoso.

Tambien hace mucho al caso la graduacion, y casamiento de los colores, porque no todos, y con todos hacen buen maridage, pues un verde junto á un azul, es in-

*En qué consista la  
belleza, y buen gusto  
de la Pintura.*

*Exemplo de un lu-  
minar en noche obscu-  
ra.*

*Lo que importa á  
la hermosura la buena  
eleccion, y colocacion  
de los colores.*

fame colocacion ; pero si entre los dos media un encarnado, hace las amistades. Tambien el azul con un morado es mala vecindad ; pero si media un amarillo , se proporcionan : y sobre todo , el buen gusto es el que todo lo sazona , pues aclarando , ú obscureciendo mas un color que otro , ó cambiandole á alguno los claros , se remedian muchas discordancias , que suelen resultar á veces en el consorcio de los colores , y mas en el asunto de historia numerosa.

*Exemplo, y colores del Arco Iris.*

En todo nos ofrece documento la misma naturaleza, pues en ella vemos la hermosura del Arco Iris, que consiste en aquella acorde armonía de los colores que le componen, colocando el amarillo claro entre el encarnado á la parte convexâ, y el verde á la cóncava : y uno y otro van degenerando en morado, y azul, ó aplomado. De suerte que es digno de observar, que si el encarnado se hubiese de desperfilar contra el verde, haria en el intermedio un color vilisimo, y disonante á la vista; y desperfilandose contra el amarillo claro, hace una media tinta de un color dorado, y rubicundo. Y asimismo, el verde se va aclarando en aquel intermedio, de suerte, que no degenera su color mas que en aproximarse al claro, que es mas simbólico á su naturaleza : pues quando queremos labrar un paño verde, usamos del amarillo claro, que es el génuli, para las luces, y este le hermosea el color mucho mas que el blanco. Y tambien para pasar al azul aplomado toman el intermedio de un carmesí hácia el encarnado, y de un morado hácia el verde. Y así ha de procurar el pintor con gran vigilancia la mas acorde colocacion de los colores, para que de su buena consonancia, y variedad, resulte en gran parte en sus obras la belleza, y buen gusto que requiere la Pintura.

### §. III.

*Suavidad de la Pintura en qué consiste.*

*Aplicacion sucesiva de las tintas importa mucho á la suavidad.*

La suavidad es otra parte importantísima para la belleza, y buen gusto de la Pintura, la qual no consiste en lo liso, y terso de ella, sino en la union, y dulzura de las tintas, sucesivamente colocadas con tal orden, y consonancia, que de ellas resulte la morvidez, y blandura de las carnes, como en el natural, de suerte que parezca que si se tocan con el dedo, se han de hundir : no han de estar duras, y tiesas, como si fueran de marmol, ú de bronce. Y digo sucesivamente colocadas las tintas, porque se han de ir siguiendo, y aplicando por su orden ; esto es, que á la primera se le siga su inmediata, que es la segunda ; y á esta la tercera ; y así las demas : porque si se colocan saltadas, ó invertidas, entra con violencia la declinacion del cla-



claro hacia el obscuro; y mal podrá conseguirse la union, dulzura, y suavidad, donde hay violencia, desabrimiento, y repugnancia; como es la tercera, ó quarta tinta sobre la primera. Así lo vemos practicado de los mas eminentes de nuestra facultad, el gran Rafael del Urbino, el gran Ticiano, Corezo, y Anibal, y otros de sus eminentes escuelas. Y de nuestros españoles, el insigne Pablo de Cespedes, Juanez el Valenciano, Carreño, Alonso Cano, y el gran Murillo, sin omitir á nuestro Velazquez, cuya pintura acredita este discurso, pues consiguió la morbidez, dulzura, y suavidad, sin la pension de lo lamido, terso, y afectado, con gran pasta, libertad, y magisterio. Y asimismo lo acreditan otros muchos españoles que han seguido este grande, y magisterioso modo de pintar.

No excluyo por esto la manera acabada, y definida, como lo vemos en las pinturas de Corezo, Rafael, Scipion Gaetano, y nuestro Juanez, Alonso Sanchez, Antonio Moro, y Morales, que á la verdad satisface á peritos, é imperitos. Solo digo, que no consiste en eso la suavidad que decimos, sino en la acorde union, y confederacion de las tintas, observando lo acabado, y definido, segun la proporcion de distancia, en que se debe mirar una pintura al respecto de su tamaño. Porque diferente cosa es una pequeña lámina, que se ha de mirar en la mano, ó en una muy moderada distancia; ó un quadro, cuya grandeza de cerca no se comprehende, y para poderlo percibir, es preciso retirarse por lo menos tanto como su mayor línea, para que con eso pueda caer en el ángulo visual. Y así, todas las veces que en aquella distancia, que se debe mirar una pintura para poderla comprehender, se ve con la debida union, y dulzura, esa tiene la verdadera suavidad, aunque de cerca esté aborronada, golpeada, y pastosa, como lo vemos en las cosas de Carreño, Velazquez, y otros; pues si el mismo natural estuviese puesto en aquella distancia, haria el mismo efecto.

#### §. IV.

La otra parte que conduce al buen gusto, y última perfeccion de la Pintura es el relieve: porque poco importa que tenga hermosura, y suavidad, como lo vemos en muchas, si á mediana distancia pierde totalmente la fuerza, y relieve, que es el alma, y la vida de la Pintura. Y así conviene que el pintor aplique en esta parte todo su desvelo. Por cuya razon diremos algo acerca de este asunto, ademas de lo

*Eminentes artífices extranjeros, y españoles que han practicado la suavidad en la Pintura.*

*La acorde union, y confederacion de las tintas, es la verdadera suavidad, á proporcion de la superficie que se pinta.*

*La suavidad ha de ser al respecto de la distancia en que se debe mirar una pintura.*

*Relieve, última perfeccion de la Pintura.*

*Plazas grandes de claro, y obscuro es fuerzan el relieve.*

*Felicidad grande de Lucas Jordan en hacer de práctica.*

*Estudio exímio del insigne Carlos Marati.*

*Los oscuros no han de ser de igual fuerza en todos los casos.*

*La contraposicion es fuerza el relieve.*

*Pinturas que se han de colocar en grandes distancias, en qué consiste su relieve.*

lo que se ha dicho en los libros antecedentes. Para lo qual primeramente ha de observar el pintor buenas, y grandes plazas de claro, y obscuro en sus obras con tal verdad, que si el natural se pusiese con aquella misma luz, no hiciese otras. Y así las mejores serán siempre las que por él se estudiaren. Bien que algunos llegan á tanta felicidad con la frecuencia del estudio, que de práctica hacen cosas con tan maravilloso acierto, que parecen muy estudiadas por el natural, como lo vimos en el insigne Lucas Jordan; pero este es un don altamente dispensado del cielo, pues hemos visto á otros muchos, no menos estudiosos, que no han conseguido esa felicidad, y que han estado siempre atados al estudio, no sólo en el mas leve desnudo, sino aun en el mas ligero cendal, como le sucedia al gran Carlos Marati hacer varios diseños para un solo paño por el natural, quando otros lo consiguen con un leve descuido, sin mas especulación, y no porque le faltaba el caudal para hacer los maravillosos de práctica; pero de esto no se puede dar documento: mídale cada qual con sus fuerzas, porque no todos los genios son vaciados en una turquesa.

Lo que es muy digno de observar es, que el pintor no ha de hacer los oscuros con igual fuerza en todos los casos: no hablo aquí de la degradacion de las distancias, que eso se supone, sino de los acaecimientos en diferentes sitios. Porque en un aposento cerrado, y con una luz colada, y mas si es de noche, deben tener mas fuerza los oscuros, pues hay menos motivos para la reflexion que los templen. Pero en una historia en el campo, con la luz plena del dia, y mucho mas en una gloria, donde está la claridad tan difusa, es impropiedad suma usar de oscuros fuertes, por la debilidad que en ellos ocasiona la claridad difundida por todo el ambiente. Y así en estos casos, no solo han de ser templados los oscuros, sino reflexados de los colores adherentes, y tocadas las luces del color del luminar.

Tambien es fuerza mucho el relieve la contraposicion, porque si una figura clara cae sobre campo claro, se confundirán sus claros con el campo; y lo mismo digo, si una figura obscura cae sobre campo obscuro. Y así en todo caso ha de tener el pintor muy presente este documento, porque es importantísimo, como lo demostramos en la teorica, lib. 3. cap. 3. propos. 18. 19. y 20. en especial para las pinturas que se han de colocar en grandes distancias; pues observando bien la contraposicion, y las manchas firmes, y francas de claro, y obscuro, aunque se coloque en la mas remota distancia, y buque de edificio grande, se verá in-

rá infaliblemente, como lo tengo bien experimentado. Y en esto consiste principalísimamente el no confundirse, no en cargar de color con tal demasía, como algunos piensan, que parece las quieren hacer de relieve; que el arte para relevar, no ha menester el bulto material de las cosas, sino la firmeza de la contraposición, con la fuerza del claro, y obscuro, sobre buenos contornos.

Y para que se entienda mejor el modo de hacer esto, se da una regla práctica en el §. V. de este libro.

**D**ixé que *principalísimamente* consistía en lo dicho el no confundirse, ó perderse de vista una pintura en grande distancia, ó eminencia; porque tambien consiste en la magnitud, ó aumento de grandeza que se le debe dar al respecto de la distancia. Y aunque para esto dimos regla fundamental, y demonstrativa en el tomo de la teórica, lib 3. cap. 2. propos. 6. no dexaré de decir, aunque degenerare algo del asunto, lo que prácticamente me ha enseñado la experiencia; y es, que lo mas que llega á disminuir una figura colocada en distancia grande, es la quarta parte de su magnitud. De suerte, que si yo quiero que una figura parezca en una grande distancia de seis pies de alto, que es el tamaño del natural, dandole ocho, quedará reducida á seis, porque disminuirá los dos, que es la quarta parte de su grandeza. Y en una distancia, ó altura, la mayor que se pueda dar en un gran templo, lo mas que llega á disminuir es la tercera parte de su grandeza. Y así haciendo las figuras de á nueve pies, ó tres varas, que es lo mismo, quedará reducida á seis pies, que son las dos varas castellanas de la altura natural de una figura humana; y á este respecto se irán graduando las demas que se le siguieren, á proporcion de sus términos en la distribucion de la historia si la hubiere: bien que en estos casos de altura suma, se suele usar de alguna licencia mas en la grandeza de las figuras de primer término, porque la figura principal, ó héroe del asunto, quede en la debida magnitud; y en las demas, que van degradando, no lleguen á término tan diminuto, que por la suma parvidad se hagan imperceptibles.

Bien se aprovechó de esta licencia Federico Zúcaro en la cúpula, que pintó al fresco en la iglesia mayor de la ciudad de Florencia, como lo dice Vicencio Carducho<sup>1</sup>; pues asegura que hay en ella figuras de quarenta pies de alto, y sobre todo un Luzbel, que hace parecer á las otras pequeñas. Que aunque la altura, y distancia de dicho templo

*Regla práctica para la grandeza de las figuras en suma distancia.*

*Pinturas en suma distancia, se puede usar de mas licencia en su grandeza, y por qué?*

*Cúpula pintada de mano de Federico Zúcaro, con figura de desmesurada grandeza.*

plo es suma; como lo testifica dicho autor, la grandeza de las figuras es desmesuradísima, con la venia de tan grande artífice, y no pueden dexar de ofender mucho la vista, y venirse sobre los ojos.

## §. VI.

*Conclusion, ó resolución de la gracia en la pintura.*

*Ingénua satisfacción de Apeles.*

*Sentencia especiosa de Lisipo.*

**Y** últimamente concluyo con lo que dicen Junio, y Schefero acerca de la venus, gracia, y belleza de la pintura, que es una cierta amabilidad atractiva, que resulta de la puntual observancia, y mas acertada eleccion de todas aquellas partes que la componen. Y siendo esto así, discurría yo que esta parte de la venus de la Pintura no sería cosa distinta de todas las demas que la constituyen; como son, invencion, simetría, color, movimiento, perspectiva, y las demas: y así el que estas tuviese, indubitablemente poseería la otra; pero no debe de ser así, pues vemos que Apeles á los artífices de su tiempo les concedía la igualdad, ó ventaja en todas las demas partes de la Pintura; pero que en esta sola de la gracia, y buen gusto, ninguna le igualaba<sup>2</sup>: con que totalmente la separa de las demas partes integrales, como lo hicimos en el tomo primero, lib. 1. cap. 7. de la composición integral de la Pintura, de suerte, que viene á ser la suma perfeccion que cada cosa puede tener en su esfera, no como en la naturaleza son, sino como serian si estuviere en su perfecta integridad. Así como decía Lisipo, aquel célebre estatuario, que las estatuas de los antiguos estaban hechas como eran los hombres; pero las suyas, como los hombres debían ser<sup>3</sup>: de suerte, que no se contentaba con lo mas semejante, sino que aspiraba á lo mas perfecto; y así fueron sus estatuas las mas recomendables de la peritísima antigüedad. Lo que no le sucedió á Demetrio pintor, que fué reprehendido por ser mas amante de la semejanza, que de la perfeccion<sup>4</sup>.

Este es el escopo de la Pintura, el auge de la perfeccion, el término de lo sublime, la melodía de esta voz, el embeleso de este encanto, el cautiverio de los ojos, y la suspension de los sentidos. Y verdaderamente, dice Schefero, quien esto no consigue, aunque en sus obras exprese la misma naturaleza, es trabajo inutil, y nada apreciable, pues se

<sup>1</sup> Jun. de Pict. vet. lib. 3. cap. 6. Schefer. de art. ping. §. 38. & sequentibus.

<sup>2</sup> Plin. lib. 35. cap. 10. Ipsis cætera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem.

<sup>3</sup> Statuas à veteribus factas,

quales essent homines; à se, quales esse viderentur. Plin. lib. 34. cap. 9.

<sup>4</sup> Fuitque Demetrius similitudinis quàm pulchritudinis amantiore. Fab. lib. 10. cap. 10.

se mira desposeido de la mas especiosa prenda del arte <sup>1</sup>. A la manera que un orador doctísimo, y de los que dicen ser *un pozo de ciencia*, sino tiene gracia, que es lo que llaman *predicaderas*, no tiene séquito, ni aplauso, ni se le puede oír con gusto. Y tambien al recitar un poema, uno le representa con tal arte, y tal expresion de afectos, y acciones, que deleyta, y suspende á los oyentes, al paso que otro, siendo los versos unos mismos, lo dice con tal desayre, y siniestro sentido, que impacienta, y desazona al auditorio. Y así procure el perfecto pintor ser en sus obras músico elegante, orador eloquente, y diestro representante, para lograr en ellas el mas especioso carácter de su última perfeccion.

*Simil del orador, y del representante.*

*Máxima importante de la perfeccion de una obra.*

## CAPITULO II.

*De otras observaciones concernientes á la mayor perfeccion de una pintura.*

### §. I.

**B**asta un solo defecto para destruir la perfeccion de una obra. Y no bastan muchas perfecciones á bienquitar un defecto. Por eso dice aquel comun axioma: Que lo bueno, ó perfecto ha de proceder de una entera causa; lo malo de qualquiera defecto <sup>2</sup>: y así una grande obra con un solo defecto que tenga, no se puede llamar perfecta: por lo qual debe el pintor celar, quanto su posibilidad alcanzare, la entera perfeccion de sus obras; que si bien esto parece repugnante á la fragilidad de nuestra miseria, que nunca, ó rara vez dexa de estampar el sigilo de su flaquezá, bastará que este no sea en cosa grave, ó capital, dispensandose en alguna de las cosas leves, ó veniales. Y así me ha parecido, porque tambien sirva de compendio á lo que se ha tratado en los libros antecedentes, poner aquí los documentos, ó conclusiones que á este fin trae Joachin de Sandrart en su eruditísimo libro de la Academia del Arte de la Pintura <sup>3</sup>, añadiendo á ellas lo que ocurriere para el mas exácto desempeño del asunto; y son las siguientes.

*Un solo defecto basta á desacreditar una obra.*

Tom. II.

Cc 2

CON-

1. Qui hoc non observat, licet totam exprimat naturam, frustra est nec amari potest. Denique destitui non levi parte artis intelligitur. *Schef. de art. ping.* §. 39.

2. Bonum ex integra causa. Ma-

lum ex quocumque defectu. *Ex com. Philos. axiom.*

3. Joachim de Sandrart in *Academ. nobilis. artis Pictoriae*, part. 1. cap. 15.